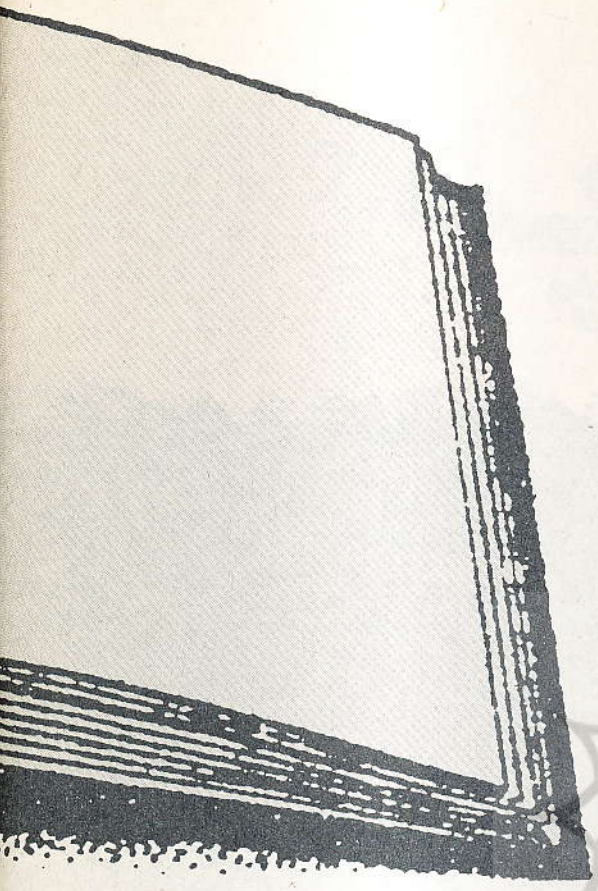


زبان ادبی و «ادبیّت»

راجر وبستر
ترجمهٔ عباس بارانی

نگاهی به نظریه‌های ادبی اشکلوفسکی، بختین و یاکوبسن

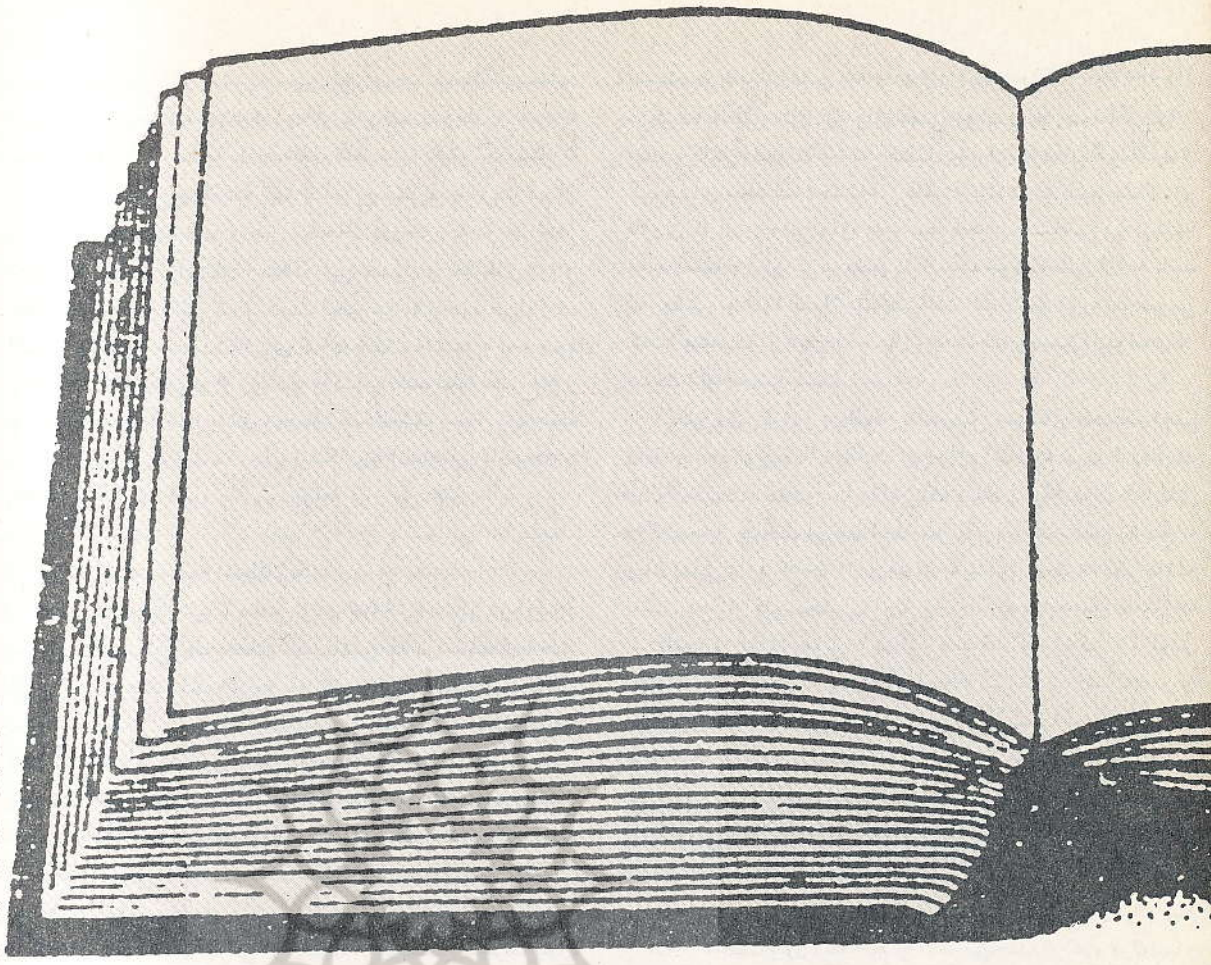
نظریات اصلی دربارهٔ ماهیت ادبیات، برحسب خصوصیات زبانی آن، از سوی گروهی ارائه می‌شوند که در سال ۱۹۱۵ در روسیه شکل گرفت و امروزه اعضایش معمولاً تحت عنوان فرمالیستهای روسی شناخته می‌شوند. در اینجا واژه «فرمالیسم» نباید با نهضت انتقادیی که در سالهای دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ در امریکا پدیدار شد و تحت همین نام شناخته می‌شود، اشتباه گرفته شود؛ از این نهضت انتقادی اغلب نیز بعنوان فرمالیسم یا ساختارگرایی و نیز نقد نو نام برده می‌شود. دیدگاههای فرمالیسم روسی با دیدگاه متنی محدود که توسط منتقدین نو تحت شکل دیگری از فرمالیسم حمایت می‌شوند، نسبتاً متفاوت است، و به پیشرفتهایی در نظریهٔ ادبی که در سالهای دههٔ ۱۹۶۰ آغاز شد نزدیکتر است.

ویکتور اشکلوفسکی و «آشنایی زدایی»

اشکلوفسکی[1] یکی از مهمترین اعضای محفل زبان شناختی مسکو بود و در سال ۱۹۱۷ مقاله‌ای تحت عنوان «هنر به مثابه تکنیک[2]» انتشار داد. در این مقاله اشکلوفسکی مفهومی را ارائه کرد که به عنوان «آشنایی زدایی[3]» شناخته شده است. تز وی این بود که در بیشتر فعالیتها، ادراک به فرآیندی عادی و خودکار تبدیل می‌شود، در حالی کهٔ ما اغلب از آن آگاهی نداریم، و یا اینکه نظرمان را دربارهٔ اشیا و روابط بین آنها بدیهی می‌دانیم. زبان شاعرانه می‌تواند این «عادت‌گرایی[4]» را مختل کند و ما را وادار کند که اشیا را به صورتی متفاوت و از نو ببینیم. این کار به وسیله قدرت شاعرانه یا زبان ادبی صورت می‌گیرد که دنیای آشنا را «بیگانه سازد[5]» یا آشنایی‌زدایی کند؛ در حقیقت آنچه تغییر می‌کند، دنیا یا شیء مورد بحث نیست، بلکه شیوه و روش ادراک آن است.

> و هنر وجود دارد تا که انسان شاید شور زندگی را دوباره به دست آورد، هنر وجود دارد تا انسان را وادار کند که اشیا را احساس کند، سنگ را تبدیل به گوهر کند. هدف هنر این است که معنی اشیا را آن طوری که ادراک می‌شوند انتقال دهد، نه آن طوری که شناخته می‌شوند. تکنیک هنر «ناآشنا کردن» اشیا، مشکل کردن فرمها، شدت بخشیدن به سختی و طول ادراک است؛ زیرا فرآیند ادراک غایتی زیباشناختی در خود دارد و باید امتداد یابد. هنر راهی برای تجربه هنری یک شئ است؛ شئ اهمیتی ندارد[6].

اکنون به وضوح تمامی ادبیات این تأثیر آشنایی‌زدایی را ندارد؛ به طور مثال چنین به نظر می‌رسد که بسیاری از رمانهای قرن نوزدهم و بیستم کاملاً برخلاف این فرآیند عمل می‌کنند و با



● اشکلوفسکی عقیده داشت که در بیشتر فعالیتها، ادراک به فرآیندی عادی و خودکار تبدیل می‌شود، در حالی که ما اغلب از آن آگاهی نداریم. زبان شاعرانه می‌تواند این «عادت‌گرایی» را مختل کند.

استفاده از زبانی که بیگانه یا دست نیافتنی نیست، نه تنها دنیا را آن گونه که ما ظاهراً می‌شناسیم تقویت می‌کنند، بلکه یک حس آشنایی را می‌آفرینند. نظریهٔ اشکلوفسکی در درک نوشته‌های تجربه‌گرا، سودمند است؛ به ویژه در درک آنچه تحت عنوان مدرنیسم شناخته شده است و در درک آن نوشته‌هایی که در زمان انتشار مقاله اشکلوفسکی در اوج بود. مطمئناً می‌توان گفت که اشعار از راپاوند یا تی. اس. الیوت ـ به شیوه‌های گوناگون ـ می‌توانند تأثیری همانند نثر ادبیات داستانی اولیسیس (۱۹۲۲) جیمز جویس، یا مسخ (۱۹۱۶) فرانتس کافکا داشته باشند. مدرنیسم برفرم بیش از محتوا تأکید دارد و حوادث معمولی از قبیل پیاده‌روی در خیابان یا بیدار شدن از خواب، به سرعت در این متون ادبی تغییر شکل یافتند. اشکلوفسکی اعتراف می‌کند که اثرات آشنازدایی در طول زمان تغییر خواهند کرد، به طوری که آشنازدایی یک نسل برای نسل بعدی به صورت عادت یا هنجار در خواهد آمد. اما، علاوه بر این، آنچه نظریه اشکلوفسکی بیان می‌دارد این است که تمامی اشکال دیگر حقیقت، هر چند نه به صورت خودآگاهانه یا واژگون سازنده‌ای، بلکه همانند آن اشکالی که چنین شیوه‌های آشنازدایی را به کار می‌گیرند، ساخته شده‌اند. رمان رئالیستی به خاطر تکرار مکرر زبان عادی خود و فرآیند ادراک، خودش را به عنوان پدیده‌ای عادی و طبیعی پابرجا می‌کند، با این حال این موضوع نیز یک نتیجه است. نمایشنامه نویسی همانند برتولت برشت این فکرها را به صورت فرمی از عمل نمایشی گسترش داد که پیش زمینهٔ ماهیت ترسیم شدهٔ نمایشنامه رئالیستی با گسیختگی مداوم سطح صیقلی سلسله حوادث، برای گنجاندن تفاسیر و سایر انواع عملهای نمایشی شد؛ آن چیزی که برشت «تأثیر بیگانگی[۷]» نامید، معادل تصور اشکلوفسکی از آشنازدایی است که تماشاگر را وادار به دیدن عمل نمایشی از زوایای مختلف می‌کند و موقعیتشان را در مورد متن کمتر آشکار یا طبیعی می‌کند.

نظریهٔ اشکلوفسکی شق دیگری به نظریاتی که ادبیات را به عنوان مخزنی برای ارزشها و واقعیتهای جاودانه و جهانی استنباط می‌کنند، پیشنهاد می‌کند. در عوض، «ادبیت[۸]» تأثیری زبانی است که در متن خاصی در مورد سایر انواع دانش یا سخن به وجود می‌آید. این نظریه به این فکر منتهی می‌شود که ادبیات یا یک متن ادبی نهایتاً در ماهیت یک شکل و سازمان یافته نیست، بلکه تقریباً از انواع گوناگون نوشته‌ها، تکنیکها یا شیوه‌هایی تشکیل شده است که می‌توانند به شیوه‌های گوناگونی ترکیب و تفسیر شوند. یک مورد آشکار و قابل مطالعه در این مورد می‌تواند شعر قوبیلای قاآن (۱۸۱۶) اثر کالریج باشد.

● تکنیک هنر «ناآشنا کردن» اشیا، شکل کردن فرمها، شدت بخشیدن به سختی و طول ادراک است.

● مفهوم ادبیات و «ادبیت» محل مناظره و تابع تعریف مجدد است و برحسب زبان، دیگر عرصه‌ای عینی‌تر و تغییر ناپذیرتر از اخلاق یا «صداقت» نیست.

تلاشهای زیادی برای «تشریح» این شعر برحسب نظر نویسنده، از جمله دست نوشتهٔ خود کولریج و یا برحسب زمان و غیره به عمل آمده است. اما ما با خواندن شعر و با دقیق نگریستن به ترکیبات زبانی‌اش و مقایسهٔ آنها با انواع سنتی‌تر سخن ـ هم از لحاظ دورهٔ تصنیف شعر و هم از لحاظ دوره‌ای که در آن شعر خوانده می‌شود ـ برای‌مان استفادهٔ غیر معمول و تجربه‌ای آوا و نحو و تعداد واژگانی که وسعت تأثیر را به وجود می‌آورند، آشکار می‌شود. وسعت تأثیری که به علت «تخیل» به وجود می‌آید. به علاوه این نوع رویکرد واکنشی گشوده‌تر، متنوع‌تر و چندگانه‌تر از تلاشی برای محدود کردن شعر پیرامون جنبهٔ خاصی از قبیل نویسنده، زمان و مکان یا ادعاهایی با توجه به وحدت ارگانیک بالقوه را مورد توجه قرار می‌دهد.

بختین/ ولسینوف و «دیالوژیک»

میخاییل بختین[9] نیز با محفل زبان شناختی مسکو در ارتباط بود و به گسترش نظریه‌های زبان ادبی که در سالهای اخیر بسیار فراگیر بوده است، ادامه داد. ابهاماتی در هویت میخاییل بختین، یا حداقل بر سر اصلیت بعضی نوشته‌ها از حیث مصنف آنها که تحت عنوان وی . ان . ولسینوف[10] منتشر شده است، وجود دارد. ولسینوف همکار بختین بود. مباحثه بر سر اصلیت این متون از حیث مصنف آنها سرانجام حل نشده باقی مانده است، اما متونی که تحت عنوان بختین یا ولسینوف منتشر شدند، دارای چارچوب نظری مشترکی‌اند و سودمندتر است که این نوشته‌ها را به عنوان جزئی از یک عمل منطقی مشترک مورد توجه قرار داد تا اینکه پرسشهای غیر ضروری و منحرف کننده را در مورد اصلیت این متون از حیث مصنف آنها و مطالب مربوط به «اتوریته»ی آنها را که بختین/ ولسینوف سعی در بیان آنها را داشتند، مطرح کرد.

بختین با سوسور در این مورد که او به زبان به عنوان پایهٔ تمامی معانی و به عنوان مادهٔ خام دانش می‌نگریست، توافق داشت، اما بختین زبان را به عنوان فرآیندی اجتماعی و تاریخی مورد توجه قرار می‌دهد، حال آنکه سوسور زبان را، آن طوری که در واژه «لانگ[11]» تلویحاً به آن اشاره می‌کند، نظامی انتزاعی و یک شکل (واحد) می‌داند، در این مورد بختین با سوسور اختلاف نظر دارد. در نظر بختین زبان به هیچ وجه ثابت یا ایستا نیست، بلکه همیشه در حال تغییر است. معنی هرگز مفرد و غیر مجادله‌ای نیست، بلکه نسبتاً جمع و مجادله‌ای است. در اصلی‌ترین سطح، هر عمل ارتباطی‌ای به طور بالقوه‌ای حداقل به دو طریق تفسیر می‌شود: تفسیر سخنگو/ نویسنده و تفسیر شنونده/ خواننده، به طوری که اگر من بگویم «به آزادی فردی اعتقاد دارم» با توجه به یک سری از شرایط، به جرأت می‌توان گفت این واژه‌ها حداقل برای من یک معنی دارند، اما برای فرد مخاطب ممکن است معانی دیگری داشته باشد. این واژه‌ها اگر توسط یک عده از مردم دیگر خوانده شوند، محتملاً بیشتر تغییر خواهند کرد، مخصوصاً اگر این عمل در طول یک دورهٔ زمانی طولانی رخ دهد. از نظر بختین زبان عرصه‌ای برای چالش است، همانند وقتی که واژه «آزادی» مورد استفاده قرار می‌گیرد، به طور مثال این واژه معنی روشنی ندارد، اما می‌تواند معانی کاملاً متفاوت و حتی متضادی برای مردمان گوناگون و گروههای مختلف اجتماعی داشته باشد. به طور مثال، آن طوری که امروزه این واژه به وسیلهٔ احزاب سیاسی در بریتانیا مورد استفاده قرار می‌گیرد، می‌تواند یک سری معانی داشته باشد که بعضی از آنها کاملاً متناقض‌اند. البته، این مورد موضوعی کاملاً متفاوت از «نظام اختیاری» سوسور، یعنی پیوند دادن صوت (آوا)به شئ است.

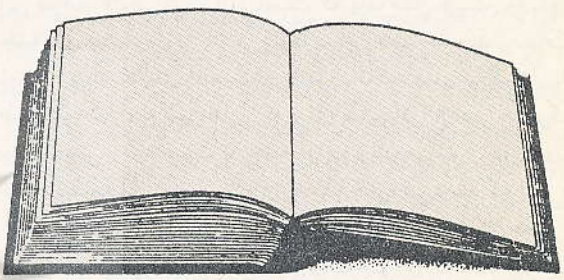
بختین، این توانایی بالقوهٔ زبان، یعنی چیزهای مختلف معنی دادن را «دیالوژیک[12]» نامید؛ این واژه آشکارا مربوط به ایده دیالوگ است، که در آن دیالوژیک زبان را به عنوان فرآیندی دوگانه و یا چندگانه می‌بیند، اما سوسور در نظریاتش راجع به زبان تمایل دارد که آن را به عنوان پدیده‌ای واحد مدّ نظر داشته باشد. دیدگاه کلی بختین راجع به زبان به مثابهٔ میدان منازعه بین آنچه او قوای «مایل به مرکز[13]» یا «مونولوژیک[14]» و قوای «گریزنده از مرکز[15]» یا «دیالوژیک» می‌نامد، است. قوای مونولوژیک سعی دارند معنایی مفرد و ثابت را تحمیل کنند، ولی قوای دیالوژیک مفرد را به جمع یا چند معنایی تقسیم می‌کنند. بر طبق دیدگاه بختین، ما در طول تاریخ غربیها تلاشهایی را برای «یکی کردن و مرکزیت بخشیدن به دنیای ایدئولوژیکی کلامی (لفظی)» پیدا می‌کنیم، اما:

> به همراه قوای مایل به مرکز، قوای گریزنده از مرکز زبان فعالیت بدون وقفه خود را ادامه می‌دهند؛ در کنار مرکزیت و وحدت ایدئولوژیکی ـ کلامی فرآیندهای بدون وقفه مرکزیت‌زدایی و وحدت‌زدایی به پیش می‌روند[16].

گر چه تمامی زبان ذاتاً دیالوژیک است، بختین استدلال کرد که در انواع خاصی از نوشتار این موضوع مشخص‌تر و بدیهی‌تر از سایرین است. به ویژه زبان ادبی فهرست مطولی از دیالوژیسم را ارائه می‌کند، و از دید بختین رمان «چندین صدایی[17]» یا «ناهمگونی زبان[18]» را نشان می‌دهد که نقش کامل معانی قابل استفاده در زبان را آشکار می‌کند. در نظر بختین رمان از چندین لایه سخن به وجود آمده که خودشان را به شیوه‌های گوناگونی دسته‌بندی می‌کنند، و بعضیشان دارای هارمونی و بقیه متضادند. آنچه که رمان مورد توجه قرار می‌دهد به چالش کشیدن و برانداختن سخن مونولوژیک و مقتدرانه به وسیلهٔ سایر انواع زبان است که زبان و ارزشهای مرکزی و رسمی را مورد تمسخر قرار می‌دهد و یا از کار می‌اندازد. این موضوع مربوط به تصور بختین از «کارناوالی» است که به موجب آن ادبیات می‌تواند سخن‌ها را بیرون از زبان رایج اتوریته، برای به تعلیق در آوردن «ساختار دارای سلسله مراتب و اشکال ترور، حرمت، دینداری، و شعایر مربوط به آن»، مورد استفاده قرار دهد. کارناوال به مردمانی که در زندگی «به وسیلهٔ مرزهای سازمان‌بندی شده غیر قابل نفوذ از سایرین جدا نگه داشته شده‌اند، اجازه می‌دهد که با مردمان دیگر ارتباط آزاد و دوستانه برقرار کنند»، بنابر این نظام رسمی مدون را به تعلیق در

می‌آورد و اجازه می‌دهد روابط جدیدی پدیدار شوند. از دید بختین، اساساً کارناوال دارای دو معنی و «دوگانه[19]» است و روابط دیالوژیک را به صورت کاملاً آشکاری مورد توجه قرار می‌دهد و از آن حمایت می‌کند.

ممکن است رمان سخنهای خود را به شیوه‌های گوناگون مرتب کند، به طوری که در متن رئالیستی سلسلهٔ مراتب روشنی از سخن‌ها وجود دارند که به وسیلهٔ راوی یا صدای مرکزی برتر کنترل می‌شوند، حال آنکه متن مدرنیست چنین صدای مرکزی‌ای را ندارد، اما میدان حرکت کاملاً آزاد صداها را بیشتر مورد توجه قرار می‌دهد که هیچ کدامشان برتر نیستند. باوجود این، کلاً رمانها ذاتاً تعدادی از سخنها را مورد استفاده قرار می‌دهند که در برگیرندهٔ بازسازیهای بالقوهٔ زبان و روابط اجتماعی‌اند. یک تصویر نسبتاً ادبی و واضح از تئوریهای بختین



می‌تواند کتاب روزگار سخت نوشتهٔ دیکنز باشد، آنجا که سخنهای رسمی تعلیم و تربیت، علم، صنعت، ثروت و «حقایق»ی که توسط صاحبان کارخانه‌ها، سیاستمداران و استثمارگران کارگران ارائه می‌شوند، در مقابل زبان مربوط به سیرکها که به عنوان مکان اصلی کمدی، نمایش و تخیل بنا شده است، قرار می‌گیرند. گرچه سلسله مراتب اداری به طور کامل از بین نرفته‌اند، اما تغییر یافته‌اند و قانون قابل تحمل‌تری از طریق جبهه‌گیریهای گروههای مخالف در مقابل مقامات رسمی به دست آمده است: استراتژیی که ادبیات داستانی رئالیستی قرن نوزدهم به آن نظر داشت.

مفاهیم نظریات بختین در ادبیات، زبان و نقد ادبی از اهمیت شایانی برخوردارند. به علت اینکه قسمت اعظم ادبیات مجموعه دانش ثابت، جهانی و جاودانه‌ای است، دستخوش تفاسیر متغیر، گوناگون و حتی تفاسیر متناقض می‌شود. از این روی، زبان دیگر سیستمی واحد، متشابه و انتزاعی نیست، بلکه نامتجانس و «مادی» است که در آن سیستم، زبان متشکل از دانش و خودآگاهی است. تا آنجا که به نقد ادبی مربوط است و تا آنجا که نقد تابع شرایط تاریخی است، ما می‌توانیم آن را نیز به عنوان شکلی از زبان یا سخن بنگریم که ماهیت دیالوژیک خودش را دارد، اما ممکن است که منتقدین یا نهضتهای انتقادی خاصی برخلاف این موضوع نظر دهند. ما باید به روابط نقد ادبی نسبت به ادبیات به عنوان یکی از سخن‌های رقیب بنگریم، در صدد برپایی «حقایق» خاصی باشیم و سایر تفاسیر را به همان شیوه‌ای که یک صدای برتر می‌تواند در رمان رئالیستی عمل کند، خاتمه دهیم ـ خواننده را وادار کنیم که اشیا را به شیوهٔ خاصی که به صورت طبیعی بنا شده‌اند، بنگرد. نظریات بختین مشوق پاسخی آشکارتر و کلی‌تر به ادبیات در مقایسه با بعضی از منتقدین و سازمانهایی است که خواسته‌اند به این کار مبادرت ورزند.

رولان بارت عقاید بختین در مورد زبان را گسترش داده است. بارت استدلال می‌کند زبانی که به عنوان زبان توجه را به خود جلب می‌کند ـ آنچه او نشانهٔ «دوگانه» می‌نامد، در حالی که حس یک معنی را منتقل می‌کند، اینکه چگونه حس آن معنی تولید می‌شود را نیز ابلاغ می‌کند ـ برجسته‌تر از آن زبانی است که تغییر هیئت می‌دهد و خودش را با حیله به عنوان زبان «طبیعی» جلوه می‌دهد، و بنابر این به فرآیند معنادار ماسک می‌زند. این دیدگاه تصور بختین از دیالوژیک و تصور اشکلوفسکی از آشنایی‌زدایی را ترکیب می‌کند، هر دوی آنها را فدای براندازی آنچه «بدیهی[20]» است، می‌کند.

● در نظر بختین زبان به هیچ وجه ثابت یا ایستا نیست، بلکه همیشه در حال تغییر است. گر چه تمامی زبان ذاتاً دیالوژیک است، بختین استدلال کرد که در انواع خاصی از نوشتار این موضوع مشخص‌تر و بدیهی‌تر از سایرین است.

یاکوبسن؛ «استعاره و مجاز»

رومن یاکوبسن شخصیت دیگری بود که وابسته به محفل زبان شناختی مسکو بود، که بعداً به محفل زبان شناختی پراگ دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ پیوست و سپس به امریکا نقل مکان کرد، جایی که همانند بریتانیا نظریاتش در نظریه ادبی و انتقادی تأثیر گذار بوده است.

یاکوبسن دلبستگی زیادی به زبان و زبان شناسی داشت که فراتر از نظریهٔ ادبی رفت، و کارش در روان پزشکی برحسب نظریه‌های نقص گفتاری یا انحراف در بیماری روحی نیز مهم است. در حقیقت، موضوعاتی در مورد زبان‌پریشی یا انحراف، پایهٔ نظریات اصلی یاکوبسن دربارهٔ زبان و ادبیت‌اند. به نظر یاکوبسن، زبان به عنوان یک کل می‌تواند به دو مقولهٔ اصلی تقسیم شود ـ یا نسبتاً، انواع خاصی از زبان تمایل به بروز خصوصیاتی دارند که آنها را به سوی یکی از دو محور یا قطب زبانی متمایل می‌کند که یاکوبسن آنها را این گونه تشخیص می‌دهد: آنچه وی از یک سو «استعاره[21]» می‌نامد و از سویی دیگر ، دومی را «مجاز[22]» نامگذاری می‌کند. قطبهای زبانی یاکوبسن از مشاهدات بالینی مربوط به روان پزشکی بیمارانی که از «زبان‌پریشی» یا نقص گفتاری رنج می‌بردند ناشی می‌شد. نتایج این مشاهدات در مقاله‌ای تحت عنوان «دو جنبهٔ زبان و دو نوع زبان پریشی» به سال ۱۹۵۶ منتشر شدند. واژگان «استعاره» و «مجاز» بر صنایع لفظی دلالت می‌کنند و یاکوبسن این طبقه بندیها را برای احاطه کردن اشکال گسترده‌تر زبان که برای نوع خاصی از نوشتار یا سخن مشترک‌اند، گسترش داد. «مجاز» واژه‌ای است که کمتر معروف است و دقیقاً به معنای جایگزین کردن ویژگی نام چیزی برای چیز دیگر است، به طور مثال استفاده از «تاج» به جای «پادشاه» یا «دستها» به جای «ملوانان». از سوی دیگر «استعاره» به معنای استفاده از یک

● مدرنیسم بر فرم بیشتر از محتوا تاکید دارد و حوادث معمولی از قبیل پیاده‌روی در خیابان یا بیدار شدن از خواب، به سرعت در این متون تغییر شکل یافتند.

اسم یا واژه برای شیئی است که از برای آن شیء از لحاظ ادبی مورد استفاده قرار نمی‌گیرد، به طور مثال «a skeleton crew» در این اصطلاح، اینجا، واژه‌ای از کالبدشناسی برگرفته شده است و مورد استفاده قرار می‌گیرد تا که تصویر بسیار دقیقی از جاشویان اندک و ناکافی کشتی‌ای را خلق کند.

در هنگام مشاهدهٔ بیمارانی که از زبان‌پریشی رنج می‌بردند، یاکوبسن دو نوع زبان یا نقص گفتاری را تشخیص داد. او اولی را «نابسامانی در مشابهت[۲۳]» نامید، که در آن بیماران در زنجیره‌ای از زبان گیر می‌کردند و غیر ممکن بود که از آن رهایی یابند، گر چه ممکن بود کلمه‌ای از درون زنجیره خاصی جانشین کلمهٔ دیگری شود: به طور مثال «چاقو» به جای «چنگال» یا «تیغ» به جای «چاقو». بیمارانی که از نابسامانی در مشابهت رنج می‌بردند، قادر به استفاده از زبان به صورت انتزاعی یا غیر ادبی نیز نبودند، به طوری که اگر هوا واقعاً بارانی نبود نمی‌توانستند بگویند: «باران می‌بارد.» یاکوبسن، در موردی که یک سخن به وسیلهٔ روابط مشابهتش مشخص می‌شود، این نوع نقص گفتاری را به جنبهٔ «مجاز» زبان تشبیه می‌کند.

یاکوبسن نوع دوم زبان‌پریشی را «نابسامانی مجاورت[۲۴]» نامید که در آن به نظر می‌آمد گفتار بیماران دارای معنایی اندک و یا بی‌معنی بود، زیرا روابطی که به طور طبیعی بین کلمات وجود داشت، شدیداً از هم می‌گسیخت. از این رو، زبان افرادی که تحت تأثیر این بیماری قرار می‌گرفتند، می‌توانست کاملاً بدون نظم و پراکنده به نظر بیاید. یاکوبسن این نوع زبان‌پریشی را به جنبهٔ «استعاری» زبان تشبیه می‌کند که در آن استفاده از استعاره، شکلی از نقص گفتاری است که در آن کلمه‌ای از زنجیره یا حوزه زبانی‌ای به حوزه زبانی دیگری به منظور بسط دادن معنی، انتقال خواهد یافت.

یاکوبسن تا آنجا پیش رفت که عقیده‌مند شد، اشکال خاصی از نوشتار ـ زبان ادبی و دیگر انواع زبان ـ متوجه یکی از قطبین مجازی یا استعاری می‌شوند. به طور مثال نوشته‌های رئالیستی یا مستند کیفیات کاملاً مجازی را به نمایش می‌گذارند، حال آنکه ادبیات داستانی مدرنیست، تجربه‌گرا و شعر بی‌نظم‌تر هستند و از این رو، از لحاظ کیفیت، استعاری‌ترند. ممکن است بعضی از متون عناصری از هر دو این قطبها را ترکیب کنند. یک مثال خوب در این مورد می‌تواند لیر شاه باشد، آنجا که نمایشنامه به صورت کاملاً مجازی با زبان شاهانه، اقتدار پدرانه و نظم اجتماعی حاکم شروع می‌شود، اما همچنان که خانوادهٔ لیر، دربار و شخصیتش نابود می‌شوند، زبانش نیز به صورت سبکی پریشان و استعاری تغییر می‌یابد. شاید استعاره روشی زاینده‌تر و بدعتگذارتر باشد که قادر به تولید معانی تازه به شیوه‌هایی است که زبان مجازی فاقد آن است، مجاز بیشتر در ارتباط با تقویت شیوه‌ای مأنوس شعور است. این موضوع نه تنها در سطح معنی یا فحوی است، بلکه با ساختار یا نحو نیز این گونه است، به طوری که جمله متوازن، یکسان، تعلیقی می‌تواند به مجاز مربوط باشد و ساختارهای بی‌نظم‌تر ـ به طور مثال، حتی تا جایی که در اشعار کامینگز یا بعضی از نثرهای ادبیات داستانی جیمزجویس یا ویلیام فاکنر نقطه‌گذاری رعایت نمی‌شود ـ می‌توانند به استعاره مربوط باشند.

نظریهٔ دیگری که مربوط به زبان ادبی است و یاکوبسن آن را گسترش داد در ارتباط با مقوله‌ای بود که او آن را «شاعرانه» نامید. بدین وسیله یاکوبسن استدلال کرد که زبان شاعرانه یا ادبی با سایر اشکال نوشتار تفاوت دارد، بدین صورت که این زبان توجه را به خود جلب می‌کند و آن را «وسعت می‌بخشد». این موضوع از بعضی از عقایدی که مربوط به زبان ادبی است و ما اخیراً آن را مورد بررسی قرار داده‌ایم، زیاد دور نیست. عقیده (مفهوم) یاکوبسن دربارهٔ «عنصر غالب[۲۵]» مربوط به این موضوع است: یعنی اشکال گوناگون نوشتار یا انواع ادبی ـ و در بطن این متون ویژه ـ خصوصیات زبانی عنصر غالب را به صورت خاصی به نمایش می‌گذارند. راه دیگری که می‌توان به این موضوع نگریست این است که یک متن «پیش زمینه» جنبه‌های ویژه‌ای از زبان می‌شود؛ به این معنا که خصوصیات زبانی ویژه‌ای دارای اهمیت و یا مورد تأکید قرار می‌گیرند. به طور کلی شعر، به شیوه‌هایی که برای سایر انواع ادبی مشترک نیست، پیش زمینه صوت یا جنبه آوایی زبان می‌شود. در درون شعر، نظامهای آوایی ویژه‌ای به ما اجازه می‌دهند که انواع خاص فرمهای شعری‌ای را که با پیش‌زمینه ساختاری معینی ترکیب شده‌اند را، تشخیص بدهیم، به طوری که مثلاً بتوانیم غزلی را به عنوان فرمی متمایز از یک حکایت منظوم تشخیص بدهیم. نوشتار رئالیستی یا مستند پیش زمینه زبان ارجاعی یا شفاف [قابل فهم] خواهد بود یعنی زبانی است که پدیدار می‌شود تا به دنیایی ورای خودش اشاره کند، حال آنکه، آنچه به عنوان نوشتار فراداستان شناخته شده است بیشتر پیش‌زمینهٔ زبان خودش و ماهیت ساختاری‌اش می‌شود تا پیش زمینهٔ دنیایی خارج از زبان همان طوری که یک متن خصوصیات «عنصر غالب» معینی را دارد، جنبهٔ «انحراف» را نیز دارد ـ آن خصوصیات زبانی که از قراردادهای عنصر غالب جدا می‌شوند. به طور مثال، تصویر نابی از این موضوع می‌تواند نوشته مستند جرج ارول، جاده‌ای به ویگان‌پایر[۲۶] (۱۹۳۷) باشد، در آنجا که گاهگاهی روایت از زبان ارجاعی مجازی به قطب استعاری منحرف می‌شود. در قطعهٔ زیر، گریز قابل توجهی از قراردادهای توصیفی مستند صورت می‌گیرد که ارول آن را برای ایجاد اسلوبی شاعرانه‌تر، ادبی‌تر و استعاری‌تر به کار می‌گیرد تا حرکت داستانی را از چشم‌اندازی صنعتی به منظره‌ای روستایی توازن بخشد:

> در دهکده پرجمعیت کثیف کوچکی همانند دهکدهٔ ما، انسان اغلب آلودگی را چیزی مسلم می‌داند. توده‌های کثافت و دودکشها منظره‌ای طبیعی‌تر و محتمل‌تر از علفزار و درختان به نظر می‌رسند، و حتی در اعماق دهکده تقریباً انتظار دارید که بطری شکسته یا قوطی زنگ‌زده‌ای را بیابید. اما بیرون از دهکده برف لگدمال نشده بود و آن چنان عمیق بر روی هم انباشته شده بود که فقط نوک دیوارهای سنگی مرزی نمایان بودند و

مثل کوره راههای سیاه بر روی تپه‌ها پیچ و تاب خورده بودند. به یاد آوردم که دی. اچ. لارنس در مورد چشم‌اندازی مشابه یا جایی نزدیک به اینجا چیزی نوشته بود که بیان می‌داشت، تپه‌های پوشیده از برف تا مسافتهای دور «مثل مار» پیچ و تاب خورده بودند. این تشبیهی نبود که فقط برای من رخ بدهد. در پیش چشمان من برف و دیوارهای سیاه بیشتر شبیه لباسی سفید با خطوطی سیاه در امتداد آن بودند.

نظریات یاکوبسن به خاطر تأکید بیش از حد بر فرمالیستی بودن و عدم توجه کافی به بُعد تاریخی زبان مورد انتقاد قرارگرفته است. مطمئناً «استعاره» و «مجاز» مقولاتی «ثابت» نیستند؛ زبان تغییر می‌کند، به طوری که استعارات تازگیشان را از دست می‌دهند و «معمولی» می‌شوند؛ زیرا نیروی نوآوریشان را از دست داده‌اند. مفهوم یاکوبسن از «شاعرانه» و پیش زمینه نیز به طور ضمنی خاطر نشان می‌کند که زبان ادبی انحرافی از معیار است. این موضوع توسط بعضی از نظریه‌پردازانی که استدلال کرده‌اند، چیزی به عنوان زبان «معمولی» وجود ندارد به زیر سؤال برده شده است ـ و در حقیقت بعضی استدلال بیشتری کرده‌اند که تمامی زبان ذاتاً استعاری است ـ برای اینکه زبان ادبی ضرورتاً با دیگر اشکال سخن تفاوتی ندارد. به طور یقین فکر می‌کنم خطرناک است که دسته‌بندیها و مرزبندیهایی قطعی همانند سخن ادبی و غیرادبی را مطرح کنیم. سخن ادبی مقوله‌ای «نسبی» است که رسماً و از لحاظ تاریخی دستخوش تغییر است و از این رو پیوسته برروی تعریف، و تعریف مجدد گشوده است. خصوصیات رسمی سخن ادبی، به واسطهٔ تفاوت داشتن با سایر انواع زبان، و ماهیت تاریخی‌اش از طریق تفاوت داشتن با ـ یا از طریق پذیرش ـ سخنهای رسمی و قراردادی پدیدار می‌شوند. بی‌فایده و نادرست است که، همانند بعضی منتقدین، بر این عقیده باشیم که زبان ادبی، گویی از دید تماشاچی، پدیده‌ای کاملاً ذهنی است، زیرا این عمل قسمت اعظم جنبه‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی زبان و سخن ادبی را نادیده می‌گیرد. اما از دیگر سو، مفهوم ادبیات و «ادبیت» محل مناظره و تابع تعریف مجدد است و برحسب زبان، دیگر عرصه‌ای عینی‌تر و تغییرناپذیرتر از اخلاق یا «صداقت» نیست.

شاید رویکردی سودمندتر برای پذیرش این باشد که تمامی اشکال نوشتار و تمامی متون را به عنوان به کارگیرندهٔ شیوه‌های گوناگون زبان و روایت بنگریم که در صدد برپایی انواع خاصی از دانش و اعتبار هستند. این شیوه‌ها در مقایسه با آن شیوه‌هایی که ما به خوبی با آنها آشنایی داریم و با آن شیوه‌هایی که غیرمعمولی و پیچیده و نامعلوم‌اند، به شدت تفاوت دارند ـ در حقیقت شاید این شیوه‌ها آن قدر مأنوس‌اند که ما موفق نمی‌شویم که به آنها به عنوان شیوه بنگریم. متمرکز کردن توجه صرف بر متون ادبی به این صورت، توجه ما را از اشکال متنی که پیوسته ما را احاطه کرده‌اند منحرف می‌کند، و در حقیقت ممکن است این اشکال متنی خصوصیات ادبی را به نمایش بگذارند و یا پیچیدگیها و نکات باریکی معادل با خصوصیات «ادبی» داشته باشند که به علت شیوه‌ای که «ادبیات» از لحاظ سنتی بنا شده است، نادیده گرفته شده‌اند و یا مطرح نشده‌اند. کوشش برای مرتب کردن زبان ادبی از طریق واژگانی مهذب (به طور مثال «واژه گزینی شاعرانه» که مورد توجه بسیاری از شاعران در قرن هجدهم بود) سرانجام منجر به شکل نوشتاری عاری از لطافت شد. ضروری است که منتقدین از انواع زبان رایج در هنگام تولید و مصرف متون آگاه و قادر به «خواندن» این متون برحسب اهمیت تاریخیشان باشند. متون در طول تاریخ آشکارا تغییر می‌کنند و دلیل اصلی برای تغییرشان طریقه‌ای است که زبان عمل می‌کند. انواع خاصی از زبان ادبی در حواشی سخن قراردادی قرار دارند و معنی را در لحظات تاریخی خاصی به کناره‌های سخن قراردادی پیش می‌برند. اما ادبیات ـ شاید بیش از هر سخن دیگری ـ قادر به تغییر دانش و گشودن زبان بسته و واحد یا مونولوژیکِ سخن رسمی یا قراردادی است. مثلاً، در شعر ویلیام بلیک موسوم به لندن از اشعار تجربه[۲۷] (۱۷۹۴)، شعر این گونه شروع می‌شود[۲۸]: «I wander thro' each charter'd street,"

واژهٔ Charter'd می‌تواند بیانگر دو معنای کاملاً متفاوت باشد. به معنای فرمانهای شاهانه و تضمین‌کنندهٔ آزادی و به معنای اجیر کردن و محدود کردن که اشاره می‌کند، آزادی آن چیزی نیست که ظاهراً وجود دارد. زبان ادبی می‌تواند «دال، لفظ» ظاهراً ثابت را در برابر «مدلولهای» جدید تغییر دهد. □

● نظریات یاکوبسن به خاطر تأکید بیش از حد بر فرمالیسم و عدم توجه کافی به بعد تاریخی زبان مورد انتقاد قرار گرفته است.

پانویس‌ها:

1. Shklovsky
2. "Art as Technique"
3. defamiliarization
4. habitualization
5. make strange
6. Victor Shklovsky, "Art as Technique" extracts in Philip Rice and Patricia Wavgh, (eds), modern literary theory: A reader (London, Edward Arnold, 1989).
7. alienation effect or verfremdungs effect
8. literariness
9. Mikhail Bakhtin
10. V. N. Volosinov
11. langue
12. dialogic
13. centripetal
14. monologic
15. centrifugal
16. Mikhail Bakhtin, "Discourse in the Novel", extracts in Philip Rice and patricia wavgh, (eds), modern literary Theory: A Reader (London, Edward Arnold, 1989).
17. Many - voicedness
18. heteroglossia
19. dualistic
20. obvious
21. metaphor
22. metonymy
23. similarity disorder
24. contiguity disorder
25. The dominant
26. The Road to Wigan Pier
27. Songs of experience

۲۸. آواره هر خیابان آزادی‌ام، یا سرگشته هر خیابان محصور شده‌ام.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی